perspectivia.net

Francia – Forschungen zur westeuropäischen Geschichte

Bd. 37

2010

Copyright

Das Digitalisat wird Ihnen von perspectivia.net, der Online-Publikationsplattform der Stiftung Deutsche Geisteswissenschaftliche Institute im Ausland (DGIA), zur Verfügung gestellt. Bitte beachten Sie, dass das Digitalisat urheberrechtlich geschützt ist. Erlaubt ist aber das Lesen, das Ausdrucken des Textes, das Herunterladen, das Speichern der Daten auf einem eigenen Datenträger soweit die vorgenannten Handlungen ausschließlich zu privaten und nicht-kommerziellen Zwecken erfolgen. Eine darüber hinausgehende unerlaubte Verwendung, Reproduktion oder Weitergabe einzelner Inhalte oder Bilder können sowohl zivil- als auch strafrechtlich verfolgt werden.

Pierre Wachenheim

À L'ÉCOLE D'ARCIMBOLDO

Portraits politiques satiriques allemands et français (XVI^e^–XX^e^ siècles)

Si l'on considère l'Allemagne et la France au tournant des époques moderne et contemporaine, le »souvenir d'un grand homme« – pour reprendre les mots de Beethoven en exergue à sa symphonie »Eroica« – s'impose immédiatement: celui de Napoléon. Si les Français aiment à envisager la représentation que leurs voisins d'outre-Rhin peuvent se forger de leur empereur à travers la phrase d'Hegel prononcée à l'issue de la bataille d'Iéna – »J'ai vu l'âme du monde à cheval« –, pour les Allemands – et sans doute tous les Européens –, c'est par une image que s'est fixée l'incarnation la plus marquante du conquérant. Comme la vision hégélienne, elle s'est cristallisée à la suite d'une large défaite militaire – française celle-ci. Cette gravure satirique, puisque telle est sa nature, s'intitule le »Triumph des Jahres 1813«.

C'est à partir de ce portrait que nous voudrions, dans une approche diachronique, mettre en lumière certains procédés »arcimboldesques« et à travers eux un ensemble d'échanges interculturels entre l'Allemagne et la France.

Triumph des Jahres 1813

Un des plus célèbres portraits de Napoléon I^er^, emblème de sa face »obscure«[1], est sans nul doute ce »Triumph des Jahres 1813« (fig. 1), aujourd'hui attribué aux frères Henschel[2]. Le visage de profil de l'Empereur y est constitué de cadavres, les »centaines de milliers de victimes sacrifiées à sa gloire«[3], et son buste »est une partie de la carte représentant la Confédération du Rhin, à présent dissoute«[4]. Cette violente satire qui entendait dévoiler, d'abord aux Allemands, le véritable visage de Napoléon après la défaite française de Leipzig connut un extraordinaire succès européen. On retrouve des adaptations de ce »portrait hiéroglyphique« – tel que le qualifie une version française –, avec des interprétations parfois divergentes[5] – aigle allemand vainqueur ou français aux ailes brisées pour le couvre-chef, main-épaulette de Dieu ou des Alliés, araignée de la Confédération du Rhin ou de la vigilance des Alliés pour la plaque de la Légion d'honneur, etc. –, en Angleterre, France, Italie, Russie, Hollande, Suède, Espagne et Portugal.

1 Un démarquage de cette image servit de modèle pour la couverture de Jean Tulard, L'Anti-Napoléon, La légende noire de l'Empereur, Paris 1964, ouvrage marquant dans l'historiographie française sur ce sujet.

2 Après avoir été jusqu'à une époque récente donné à Johann Michael Voltz; cf. Sabine et Ernst Scheffler, Gerd Unverfehrt, So zerstieben getraeumte Weltreiche. Napoleon I. in der deutschen Karikatur, Stuttgart 1995, p. 257–263; Gisela Vetter-Liebenow, Napoléon génie et despote, Namur 2008, p. 94–97.

3 Commentaire des frères Henschel cf. ibid., p. 94.

4 Ibid.

5 Si la lecture globale – anti-napoléonienne – du »Triumph« ne pose aucun doute, celui-ci est cependant généralement associé à un texte qui en précise les détails.

Image frappante, à l'efficacité polémique éprouvée, ce profil puise son invention dans une tradition plastique liée au nom d'Arcimboldo (1526–1593), artiste à qui, dans l'imaginaire collectif, les combinaisons d'éléments disparates clairement identifiables, formant visages, bustes voire corps entiers sont traditionnellement associées.

Si le peintre milanais au service des Habsbourg utilisa avec succès ce procédé iconographique, il n'en fut cependant pas l'inventeur[6]. L'artiste s'inspira sans doute de bijoux antiques – conservés dans les collections impériales – aux représentations composites et humoristiques, décrits à la suite de Pline[7] sous le terme de *grylles* ou *grilli*. L'historien latin mentionne en effet le peintre Antiphile qui s'illustra dans le genre comique, notamment par un portrait charge d'un nommé *Gryllus*. Par antonomase, ce nom propre devint un nom générique pour désigner des caricatures peintes ou des pierres gravées sur lesquelles étaient représentées des êtres hybrides composés sur le modèle de la Chimère, c'est-à-dire de *capricci* associant différentes parties d'animaux et d'hommes pour donner naissance à des créatures monstrueuses. Cette humanité/animalité hybride se prolongea au Moyen Âge dans la sculpture romane[8] ou dans les *marginalia* des manuscrits enluminés, et jusqu'à l'époque gothique[9]. Cette tradition se retrouve à la fin du XV^e^ siècle dans les inventions de Léonard de Vinci, créateur de monstres et d'animaux imaginaires[10]. On peut ainsi considérer que les *arcimboldiana* ont précédé Arcimboldo et se sont inscrits, *ab origine*, dans le domaine de la satire ou *a minima* du rire.

Se réappropriant l'héritage antique et puisant à ces diverses sources, Arcimboldo met au point, au début des années 1560, sa formule de portraits composites. A côté des »Saisons« ou des »Eléments«[11], il crée, dans le cadre curial, plusieurs œuvres à caractère satirique tel le »Bibliothécaire«[12] ou le »Juriste«. Ce dernier, dont le visage est composé de poissons et de volailles plumées, est aujourd'hui interprété comme une caricature du vice-chancelier de l'Empereur[13]. Cependant, cette peinture a précédemment été lue comme une charge contre Calvin, inscrite au sein des querelles religieuses européennes. Elle a en effet été mise en relation avec un bois gravé de Tobias Stimmer (1539–1584), »Gorgoneum Caput« (fig. 2), tournant en dérision le pape, au profil composé d'un assemblage d'objets liturgiques et de symboles du culte catholique romain. Réalisée en 1568, cette planche servit de frontispice à un pamphlet de Johann

6 Sur la genèse de cette forme: cf. Thomas Dacosta Kaufmann, Les têtes composées d'Arcimboldo. Origines et invention, dans: Sylvia Ferino-Pagden (dir.), Arcimboldo 1526–1593 (cat. de l'exposition, Paris, Musée du Luxembourg, Wien, Kunsthistorisches Museum), Milan 2007, p. 97–101.

7 Histoire naturelle, XXXV, 114.

8 Cf. par exemple le linteau du tympan de la basilique de Vézelay.

9 Cf. Jurgis Baltrušaitis, Le Moyen Âge fantastique. Antiquités et exotismes dans l'art gothique, Paris 1981, p. 9–51

10 Cf. Léonard de Vinci, Traité de la peinture, éd. par André Chastel, Paris 1987, p. 265, fragment 259 (Richter 585): »Tu sais qu'aucun animal ne peut être inventé qui n'ait des membres semblables, dont chacun ressemble à celui d'un autre animal; donc si tu veux qu'un animal imaginé par toi paraisse naturel, – mettons que ce soit un dragon: – prends la tête d'un mâtin ou braque, et les yeux d'un chat, et les oreilles d'un porc-épic, et le nez d'un lévrier, les sourcils d'un lion, les tempes d'un vieux coq, et le cou d'une tortue aquatique«. Dans sa »Vie« de Léonard, Vasari raconte la manière dont il peignit une tête de Méduse sur une rondache: »Léonard […], rassembla dans une pièce où il était seul à entrer lézards petits et gros, criquets, serpents, papillons, sauterelles, chauves-souris et autres animaux étranges; en combinant cette multitude, il en tira un petit monstre horrible, épouvantable […]«: Giorgio Vasari, Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes, éd. par André Chastel, Paris, 1983, Livre V, p. 36–37.

11 Première série des »Saisons« en 1563 et série des »Éléments« en 1566; cf. Sylvia Ferino-Pagden (dir.), Arcimboldo, p. 125–156.

12 1562, huile sur toile, 97x71 cm, Skokloster, Suède, cf. ibid. IV. 29, ill.

13 1566, huile sur toile, 64x51 cm, Stockholm, Nationalmuseum, cf. ibid., IV. 30, ill.

Fischart, »Aller Practic Grossmutter« publié en 1577 et visant alors Grégoire XIII[14]. Le succès de cette image prégnante qui s'impose rapidement comme un symbole de l'antipapisme, est attesté par les adaptations successives qu'elle a suscitées. Un siècle plus tard, en 1670, le »Gorgoneum Caput« – le nom est conservé – est utilisé contre Rome – inversé, avec une légende en néerlandais et cette fois gravé sur cuivre – lors du long conclave qui aboutit à l'élection de Clément X[15]. Enfin, la composition de Stimmer est reprise, au sein d'un recueil gravé satirique attribué à Carel Allard (1648–1709), »Roma perturbata, Ofte 't Beroerde Romen«, [...], dans une estampe intitulée »De Niewe Roomse Kerk Trophee«[16] [Le nouveau trophée de l'Église romaine]. Dans cet ouvrage, publié en 1706 vraisemblablement à Amsterdam sur fond de querelle janséniste et d'antijésuitisme aux Pays-Bas[17], le »Gorgoneum Caput« figure désormais le portrait du pape Clément XI.

Au–delà de tous ces référents plus ou moins proches, le »Triumph des Jahres 1813« puise plus directement ses sources auprès d'une œuvre d'un suiveur anonyme d'Arcimboldo: le »Portrait d'Hérode«, aujourd'hui conservé à Innsbruck[18]. Le visage – de profil – et le cou du monarque biblique sont entièrement composés de l'enchevêtrement des Innocents massacrés. Peinture originale ou écho d'une réalisation antérieure, cette composition – créée dans la sphère artistique habsbourgeoise – est en tous cas devenue une sorte de modèle canonique en matière de portrait arcimboldesque comme en attestent diverses adaptations plus ou moins habiles. Elle est par exemple reprise, à la fin du XVII[e] siècle, le turban originel du souverain hébreu orné d'un croissant afin de symboliser la menace ottomane[19]. Elle sert aussi en 1794 dans une estampe contre–révolutionnaire signée Nicolet. Seul le titre au bas de la planche, »Physionomie d'un Sansculotte«, confère une signification contemporaine à une image dérivée d'Hérode, turban, couronne et corps d'enfants compris. Le référent »hérodien« avait certainement, peu auparavant, aussi inspiré le peintre Faustino Bocchi (1659–1742) pour un démarquage sur le mode grotesque du portrait arcimboldesque. Celui–ci se compose non plus de nouveau–nés assassinés, mais de nains caricaturaux bien vivants; le postérieur dévêtu de l'un d'entre eux fait face au spectateur en guise de nez au centre de cet étonnant visage[20].

Du point de vue formel, comme de celui du sens, le portrait d'Hérode se prêtait parfaitement à une condamnation sans appel de Napoléon. L'image le dénonçait instantanément comme un personnage monstrueux semblant se repaître de chair humaine, tel un insatiable Minotaure. Mais comme bien souvent dans l'imagerie satirique, la référence à une culture visuelle religieuse

14 Cf. Jurgis Baltrušaitis, Têtes composées, dans: Médecine de France, XIX (1951), p. 33; Werner Hofmann (dir.), Luther und die Folgen für die Kunst, Katalog Hamburger Kunsthalle, München 1983, et Spätrenaissance am Oberrhein. Tobias Stimmer 1539 – 1584, Ausstellung im Kunstmuseum Basel 23. September–9. Dezember 1984, Basel 1984.

15 Anonyme, »Afbeelding van den Nieuwen Paus«, 31,3x23,4 cm; cf. Wolfgang Harms, Beate Rattay (dir.), Illustrierte Flugblätter aus den Jahrhunderten der Reformation und der Glaubenskämpfe, Kunstsammlungen der Veste Coburg, Coburger Landesstiftung, Coburg 1983.

16 Cf. Frederik Muller, De Nederlandsche geschiedenis in platen […], 4 vol., Amsterdam 1863–1882, t. II, 1876, n° 3410 (2); Frederic George Stephens et al. (dir.), Catalogue of Prints and Drawings in the British Museum. Division I. Political and Personal Satires, 11 vol., Londres, 1870–1954, t. II, n° 1437.

17 Cf. Alfred Baudrillart, Roger Aubert, Dictionnaire d'histoire et de géographie ecclésiastiques, Paris 1912–2009, t. XIII, p. 184–188 et t. XIV, p. 152–155.

18 XVII[e] siècle, 45,6 x 34 cm, Innsbruck, Tiroler Landesmuseum, Ferdinandeum.

19 Vente Sotheby's, Londres, Olympia, 1[er] novembre 2005, n° 128, anonyme; 53x44 cm.

20 Cf. Jean-Hubert Martin (dir.), Une image peut en cacher une autre: Arcimboldo, Dali, Raetz, cat. exp., Paris 2009, p. 186, fig. 39. Signalons encore deux portraits en pendants d'Adam et Ève, aux profils composés d'enfants nus, vers 1700, dans une collection privée suisse.

profonde et partagée permettait de démultiplier l'impact de l'estampe[21]. Assimilé iconographiquement au sanguinaire roi Hérode, l'empereur français devenait un nouvel antéchrist: la stigmatisation politique se doublait d'un anathème spirituel[22].

L'extraordinaire succès international de la gravure des frères Henschel l'avait élevée au rang d'incontournable source en matière de portrait satirique et même au–delà. Notons ainsi, dès 1814, à côtés des multiples variantes anti–napoléoniennes, une estampe publiée à Londres par J. Johnston à partir du »Triumph« et cette fois-ci hagiographique! Cette pièce – »Alexander, The Most Illustrious and Most Faithful [...] No Peace with France!!« (fig. 3) – offre un portrait encomiastique du tsar de Russie dans lequel chacun des éléments négatifs du visage napoléonien est positivement renversé; les nombreux cadavres sont ainsi remplacés par »the Figure of Fame and Slavery, the former raising the latter«[23].

Triumph des Jahres 1870

Le »Triumph des Jahres 1813« était durablement associé, dans l'imaginaire des créateurs comme du public, à la figure de Napoléon. C'est donc très naturellement qu'en France, à la chute du Second Empire – après une nouvelle défaite militaire d'un autre Bonaparte, face à l'Allemagne! – les caricaturistes réutilisèrent le modèle des frères Henschel. Parmi plusieurs lithographies – si le sujet demeure, les procédés techniques évoluent avec le temps – qui représentent, entre 1870 et 1871, l'empereur déchu, la plus fidèle au modèle original s'intitule: »Portrait autobiographique de S.M. Invasion III«. Le profil, inversé par rapport à l'original de décembre 1813, est »formé par les corps morts pour son ambition«. A la différence des portraits de Napoléon I[er], on note ici parmi les cadavres enchevêtrés un certains nombre de nus féminins particulièrement mis en valeur, dont les postures ne sont pas sans évoquer »La Mort de Sardanapale« de Delacroix. Au Moloch dévorant l'humanité que donne à voir le »Triumph des Jahres 1813«, a succédé un vulgaire despote jouisseur. Le détail trivial de l'aigle du chapeau tenant dans son bec un morceau de lard[24] renvoie d'ailleurs au registre de l'anecdote, propriété que soulignait déjà Victor Hugo en 1852, dans son pamphlet »Napoléon le petit«: »Dictateur, il est bouffon; et qu'il se fasse empereur, il sera grotesque. [...]. La bassesse de ses vices nuit à la grandeur de ses crimes«[25].

Vers 1870, un autre portrait arcimboldesque satirique de »Napoléon III«, signé »E. D.« (fig. 4), apparaît comme une variante plus libre du modèle berlinois de 1813. L'histoire complète du règne s'inscrit désormais sur le visage, à travers objets et figures. L'aigle forme la chevelure, deux prélats enlacés – le cardinal Giacomo Antonelli et Pie IX soutenus par la France – l'appendice nasal et l'œil du souverain. La partie inférieure de son visage est occupée par plusieurs figures – personnifications de la Liberté enchaînée, soldat tombé, etc.[26]. La dimension prosaïque l'emporte ici sur le caractère symbolique presque intemporel du monstrueux Napoléon I[er].

21 L'accumulation des corps tombant les uns sur les autres renvoie également aux représentations de la chute des damnés; on pense notamment à celle de Rubens.

22 Un autre souverain français, Henri III, avait déjà été dénoncé de cette façon, peu avant son assassinat (1589): à partir de son nom, Henri de Valois, les Ligueurs avaient composé l'anagramme »Vilain Hérode«.

23 44,5x24,3 cm; British Museum, 1990, 1109.74.

24 Les détracteurs de Louis-Napoléon Bonaparte indiquaient que lors de sa tentative avortée de soulèvement de la garnison de Boulogne-sur-Mer, le 6 août 1840, il avait accroché un morceau de viande à son chapeau pour attirer un aigle apprivoisé! Cf. Victor Hugo, Napoléon le petit, Paris (J.-J. Pauvert) 1964, p. 27.

25 Ibid., p. 246 et 248.

26 Cf. Martin (dir.), Une image (voir n. 20), p. 190.

À la même époque, ce portrait emblématique semble avoir inspiré une autre estampe. Elle appartient à la série des 13 lithographes du »Pilori-Phrénologie« d'André Belloguet[27]. Ces planches stigmatisent conjointement les personnalités du régime impérial français, les responsables gouvernementaux après la proclamation de la République, le 4 septembre 1870, mais aussi les deux principaux dignitaires prussiens: »Guillaume-le-Boucher« et »Bismarkoff 1[er]«[28]. L'une de ces pièces, le portrait de »Napoléon III« présente un profil du souverain déchu où se lisent les échecs, les vices et les crimes prêtés à son règne. Cependant les »pures« combinaisons arcimboldesques ne constituent plus ici qu'une citation plastique – on retrouve ainsi l'aigle et les deux ecclésiastiques enlacés. Mais ces feuilles du »Pilori-Phrénologie« ont avant tout été conçues comme des portraits charges traditionnels sur la surface desquels l'artiste a, dans un second temps, ajouté des inscriptions et des silhouettes dessinées au trait, à la manière de graffiti. Le portrait consacré à Bismarck (fig. 5) laisse ainsi transparaitre un canon frappé de la mention »Krupp« ainsi qu'un »obusier intellectuel« (!) au niveau du front. Mais plus que des éléments matériels, la figure du chancelier porte essentiellement des inscriptions éclairant son caractère: »science«, »énergie«, »audace«, »vouloir est pouvoir«, etc.

Le titre du recueil, »Pilori-Phrénologie«, associe à la fois une image relative à un châtiment public et la théorie initiée en 1818 par le médecin Franz Josef Gall (1758–1828) selon laquelle le caractère des êtres est conditionné par la conformation externe de leur crâne. Le chef de Napoléon III paraît donc exposé publiquement, comme la tête tranchée d'un condamné, ainsi que le souligne, dans une saisissante mise en abyme, la figure guillotinée d'Orsini portée en sautoir[29]. Dans ces estampes, la tradition arcimboldesque se combine avec celle »médico-artistique« des études physiognomiques et la pratique judiciaire ancienne des représentations infamantes[30].

S'ils affichent volontairement leur dette à l'égard du »Triumph de 1813« – dénonciation de la guerre intrinsèquement liée à tout représentant de la dynastie Bonaparte – les portraits arcimboldesques de Napoléon III n'en proposent pas un démarquage servile, mais font aussi appel à des éléments antérieurs. A côté des lithographies déjà évoquées, mentionnons une autre restituant le profil, dans un médaillon, de »Louis Napoléon Bonaparte«, entièrement composé de nudités féminines[31].

27 Cf. Jean Berleux, La Caricature politique en France pendant la guerre, le siège de Paris et la Commune (1870–1871), Paris 1890, p. 12.

28 Au XIX[e] siècle, le principe d'un portrait composé de figures allégoriques a été adapté à de nombreux gouvernants européens, par exemple Léopold I[er] roi des Belges – cf. Francine-Claire Legrand, Félix Sluys, Arcimboldo et les arcimboldesques, Paris 1955, pl. 51c – ou l'archiduc Jean de Habsbourg, régent d'Allemagne en 1848: *Deutschland's Einheit*.

29 Considérant que la protection française accordée à Rome faisait obstacle à l'unité italienne, le conspirateur italien Felice Orsini (1819–1858) commit, le 14 janvier 1858, un attentat contre Napoléon III. Arrêté, il fut condamné à mort et exécuté.

30 En Italie, au Moyen Âge et à la Renaissance, la peine physique ou financière était assortie d'une marque d'indignité publique à travers la réalisation, sur les murs du siège du pouvoir urbain, d'une représentation visuelle du condamné; cf. Gherardo Ortalli, La Peinture infamante du XIII[e] au XVI[e] siècle, Paris 1994. Il convient d'observer que la disparition de telles pratiques est contemporaine du développement de la gravure et de son utilisation comme arme politique par la Réforme.

31 Raimund Rütten (dir.), Die Karikatur zwischen Republik und Zensur: Bildsatire in Frankreich 1830 bis 1880, eine Sprache des Widerstands?, Marburg 1991, p. 402. Dans la partie supérieure du visage, la figure principale, dont le sexe matérialise l'œil et les cuisses, le nez et la joue, pourrait être considérée comme la source d'inspiration directe, près d'un siècle plus tard, dans les années 1960, du célèbre portrait de Freud – »What's on a man's mind«.Des compositions proches, associant plusieurs modèles féminins pour former le visage d'»Un bon vivant« ou de »Méphisto«, furent diffusées à travers des cartes postales licencieuses vers 1900; cf. L'Effet Arcimboldo. Les transformations du visage du seizième au vingtième siècle (exp. Venise, Palazzo Grassi), Paris

Une telle iconographie nous ramène, à une plus ancienne pratique de l'iconographie arcimboldesque.

Obscénité politique

En effet, avant la pratique »classique« de têtes composées de fruits, légumes, animaux ou objets, s'est développée à la Renaissance un versant »priapique« du procédé – inspiré lui aussi de l'Antiquité –, à la dimension satirique manifeste. Il s'illustre dans des *teste di cazzi*, visages faits d'une accumulation de phallus, représentées notamment au revers d'une médaille à l'effigie de l'Arétin (ca. 1535)[32], sur un plat en majolique attribué à Francesco Urbini (1536)[33], ou sur un dessin attribué à Salviati (*ca*. 1540)[34].

À côté de ce courant licencieux, les suiveurs d'Arcimboldo, prolongeant la logique du rapport microcosme/macrocosme, construisent des visages avec des amoncellements de corps humains[35] – i. e. le portrait d'Hérode –, thématique non abordée par l'artiste milanais.

C'est à la fin du XVIII[e] siècle, que se produit en France, sur fond de satire politique, l'inévitable rencontre entre les portraits anthropomorphes et les figures composées d'organes sexuels, remises à la mode par les découvertes archéologiques en Italie[36]. Une série d'estampes révolutionnaires obscènes anonymes présente des personnalités en bustes, dessinées à partir d'une combinaison d'hommes et de femmes nus – évoquant assez directement les improbables »empilements charnels« des illustrations contemporaines de Sade, mais aussi de la littérature érotique qui l'a précédé – et d'attributs virils géants[37].

1987, p. 234. Au début du XX[e] siècle, ce type d'image satirique fut aussi utilisé par la propagande antisémite comme le montre une carte allemande, »Gaudeamus Isidor«: le visage d'un Juif traditionnel est composé des silhouettes d'une femme et d'hommes bras-dessus, bras-dessous formant un nez et des lèvres particulièrement épais. Cf. Gérard Silvain, Joël Kotek, La Carte postale antisémite de l'affaire Dreyfus à la Shoah, Paris 2005, p. 129.

32 Florence, Museo Nazionale del Bargello; cf. Ferino-Pagden (dir.), Arcimboldo (voir n. 6), II. 9, ill.

33 Oxford, Ashmolean Museum; cf. ibid., II. 10, ill.

34 Collection particulière. Cf. Catherine Monbeig Goguel, Francesco Salviati et la *Bella Maniera* quelques points à revoir. Interprétation, chronologie, attributions, dans: Id. et al. (dir.), Francesco Salviati et la Bella Maniera, Actes des colloques de Rome et de Paris (1998), Rome 2001, p. 15–68, p. 33 et fig. 9.

35 Dans la seconde moitié du XIX[e] siècle, la rencontre inattendue entre cette iconographie et l'estampe japonaise produira les séduisants portraits composés d'Utagawa Kuniyoshi; cf. L'Effet Arcimboldo (voir n. 31), p. 235–239.

36 Signalons un préalable: un exemplaire d'une satire obscène contre le Régent – »Histoire du prince Apprius […]«, 1728, attribuée à Godard de Beauchamp (1689–1761) – a été truffé de gravures d'après des sujets priapiques antiques, dont, face au titre, un portrait arcimboldesque composé de phallus – cf. Marie-Françoise Quignard, Raymond-Josué Seckel (dir.), L'Enfer de la Bibliothèque, Éros au secret, cat. exp Paris, BnF, 2007, n° 4 –, dérivé du profil numismatique aux cornes de bélier d'Alexandre le grand en Zeus-Ammon.

37 Ce jeu de rupture d'échelle rappelle la gravure du »Phallus phénoménal« de Denon parue dans le son »Œuvre priapique« en 1793; cf. Pierre Rosenberg (dir.), Dominique-Vivant Denon l'œil de Napoléon, cat. exp., Paris 1999, n° 49.

Dans ces planches malhabiles datables du début de la Révolution[38], sont ainsi portraiturés des défenseurs de la monarchie –»Mirabeau-Tonneau«[39], l'abbé Maury (fig. 6), Cazalès, La Tour du Pin et un prélat de sulfureuse mémoire, le cardinal de Rohan – ainsi que la duchesse de Polignac ou la Reine. Ces pièces s'inscrivent pleinement dans un usage de la pornographie comme arme politique, particulièrement mise en œuvre dans les pamphlets et les images diffusés contre Marie-Antoinette[40].

Figures biceps

Au sein de cette même série de portraits obscènes, l'un d'eux se distingue parce qu'il ne représente pas une personnalité réelle identifiée, mais surtout parce qu'il s'agit d'une figure *biceps*. »L'Aristocrate en Con... tre Révolution« est en effet un portrait qui, lorsqu'on le fait tourner de 180° – couvre-chef et buste s'inversant –, laisse découvrir un second visage: »Le Démocrate en Vits« (fig. 7). Ce n'est pas un cas isolé dans le corpus des gravures révolutionnaires: on retrouve par exemple le principe des visages tête-bêche en 1790, dans une estampe de Villeneuve, »Aristocrate maudissant la Révolution/Aristocrate croyant à la Contre-Révolution«[41]. Dans les deux cas, l'un des bustes est revêtu d'un costume d'ecclésiastique[42], associé à celui d'un militaire dans la pièce *sotadique* et à un aristocrate à l'habit orné d'un galon sur lequel sont inscrits »titres de noblesse« et »privilèges« dans la planche de Villeneuve. L'appartenance de ces deux doubles portraits révolutionnaires à une esthétique arcimboldesque est évidente. En effet, le peintre milanais a également pratiqué ces jeux visuels de portraits réversibles comme en témoignent »Le Cuisinier« et »L'Homme-potager«[43]. Ces natures mortes qui se révèlent anthropomorphes lorsqu'on les inverse renouent certes avec les *grilli* antiques mais ont également subi l'influence manifeste des estampes et médailles satiriques diffusées lors de la Réforme: les célèbres visages

38 Ces gravures libres apparaissent dans un pamphlet en chansons: »Les Foutreries chantantes ou les Récréations priapiques des aristocrates en vie«, à Couillardinos, De l'Imprimerie de Vit-en-l'air, 1791. Cf. Quignard, Seckel (dir.), L'Enfer (voir n. 36), n° 84; Jean-Jacques Pauvert, Estampes érotiques révolutionnaires, Paris 1989, et [Jean-Louis Soulavie], Monumens de l'Histoire de France en estampes et en dessins, t. 124. Contenant les estampes obscènes publiées pendant la Révolution […], dans: Eros invaincu. La Bibliothèque Gérard Nordmann, Fondation Martin Bodmer, Genève, Paris 2004, n° 59.

39 Son buste constitué d'un tonneau renvoie directement à l'»Automne« des »Saisons« d'Arcimboldo.

40 Cf. Chantal Thomas, La Reine scélérate, Marie-Antoinette dans les pamphlets, Paris 1989. On notera encore cinq figures arcimboldesques obscènes dans un exemplaire d'un curiosa, »Le Degré des âges du plaisir […]«, 1793, cf. Vente Christie's, Paris, 14 et 15 décembre 2006, n° 375.

41 Eau-forte parue anonymement en janvier 1790 dans l'hebdomadaire de Louis-Marie Prudhomme, »Les Révolutions de Paris«; cf. Annie Duprat, Histoire de France par la caricature, Paris 1999, p. 52.

42 A propos de l'»Aristocrate maudissant la Révolution«, Rolf Reichardt note la »correspondance frappante« entre le portrait de du jésuite Malagrida – accusé d'avoir fomenté un complot contre Joseph Ier de Portugal en 1758 – et »la grimace grotesque de l'aristocrate«. Cf. Rolf Reichardt, L'Imaginaire social des jésuites bannis et expulsés (1758–1773): aux origines de la polarisation entre Lumières et Anti-Lumières, dans: Manfred Tietz (dir.), Los jesuitas españoles expulsos. Su imagen y su contribución al saber sobre el mundo hispánico en la Europa del siglo XVIII, Actas del coloquio internacional de Berlin (7–10 de abril de 1999), Madrid, Francfort 2001, p. 473–525, p. 499 (ill.). Voir aussi Antoine de Baecque, La Caricature révolutionnaire, Paris 1988, p. 131 (ill.).

43 Respectivement ca. 1570, huile sur toile, 52,5x41 cm, Stockholm, Nationalmuseum et ca. 1590, huile sur bois, 35,8x24,2 cm, Crémone, Museo Civico Ala Ponzone; cf. Ferino-Pagden (dir.), Arcimboldo (voir n. 6), IV. 31 et IV. 32, ill.

affrontés du pape/diable (fig. 8) et du cardinal/fou[44], créés par les partisans de Luther vers 1531 pour tourner en dérision de précédentes médailles catholiques associant d'une part le pape et l'empereur et d'autre part un cardinal et un évêque[45]. Le succès de ces inventions satiriques, diffusées par les médailles et de manière plus large par l'estampe, est attesté par de nombreuses reprises[46]. Notons par exemple la première planche du recueil déjà évoqué, »Roma perturbata [...]«, au début du XVIII[e] siècle[47]. Parallèlement, la gravure populaire contribue au rayonnement des figures biceps, souvent associées au thème du *memento mori*[48].

Durant le XIX[e] siècle, la représentation tête-bêche conserve son inclination satirique. Une gravure anonyme allemande, datée de 1814 ou 1815, présente un double portrait révélateur de Napoléon: d'un côté, »Jetzt«, le profil numismatique de l'empereur coiffé de son célèbre chapeau de castor, et à l'inverse, »Sonst,« le visage vulgaire à la chevelure ébouriffée d'un individu stupide[49]. En 1815, une suite de quatre eaux-fortes, publiée »à Paris, rue st. Jacques, n° 30«, met en scène des doubles têtes réversibles qui, sous un aspect d'humour grotesque, revêtent un sens politique. L'une ridiculise les vieux aristocrates (»Voltigeur de Louis XIV/Mme de la Jobardière«), une autre caricature les jésuites – représentés d'une part avec barrette version première Compagnie, 1762, et d'autre part avec chapeau à large bord version seconde Compagnie, 1814, soulignée des deux côtés par l'inscription »Ni l'un, ni l'autre« – une enfin évoque, avec deux figures bouffonnes, le retour de l'Île d'Elbe: »Il est débarqué!/Il est pris comme dans une souricière«[50]. Ces tailles-douces sont à rapprocher d'une autre, celle-ci sans référence d'impression, »Le vainqueur/Le vaincu«, double portrait inversé de Napoléon et de Louis XVIII au moment des Cent-Jours[51].

Une lithographie de Traviès parue dans »La Caricature« du 22 janvier 1835, s'inscrit dans la lignée de ce procédé. La feuille dans le sens habituel de lecture donne à voir une large tête triangulaire de bélier sous-titrée »La peau d'un mouton«. Lorsqu'on tourne »sens dessus-

44 Cf. Étienne Cartier, Recherches sur quelques médailles historiques du XVI[e] siècle, dans: Revue numismatique, année 1851, p. 36–58; Francis Pierrepont Barnard, Satirical and controversial Medals of the Reformation The Biceps or double-headed series, Oxford 1927; L'humour et la médaille à la Monnaie de Paris, Paris 1981, p. 74–75; Hofmann, Luther (voir n. 14), p. 164; Martin (dir.), Une image (voir n. 20), p. 86–89.

45 Ces médailles biceps sont également liées à d'autres estampes polémiques fondées sur le thème populaire des têtes à changer – »Martinus Luther Siebenkopff« ou les gravures à tourniquet –, cf. Hofmann, Luther (voir n. 14), p. 160 et 163.

46 Signalons ainsi le double portrait anonyme du pape/diable: huile sur bois, vers 1600, 30,5x23,5 cm, Utrecht, Museum Catharijnconvent; cf. Martin (dir.), Une image (voir n. 20), cat. 54.

47 Planche I: »Est BataVo RoMæ seDes aC Cæsare pressa«. Cf. Muller, De Nederlandsche geschiedenis (voir n. 16), t. II, n° 3410 (1), et Stephens, Catalogue (voir n. 16), t. II, n° 1436.

48 Citons Jacques Lagniet, Recueil des plus illustres proverbes […], Paris, 1657–1663. Une de ses tailles-douces unit deux médaillons biceps dans lesquels les visages d'un homme barbu au chapeau empanaché, et de son élégante compagne laissent place, quand on les retourne, à deux têtes de transis décharnées accompagnées de ses vers: »Nous avons estez comme vous,/et vous serez comme nous«. Le médaillon masculin est repris dans une gravure incluse dans: La Danse des morts, comme elle est dépeinte dans la louable et célèbre Ville de Basle, pour servir d'un miroir à la nature humaine, dessinée et gravée; sur l'originale de feu Mr. Matthieu Merian […],« Bâle (Jean Rodolphe Im-Hoff), 1744, p. 85, (rééd. 1756, 1789).

49 Cf. Scheffler, Unverfehrt, So zerstieben getraeumte Weltreiche (voir note 2), n° 7.11, ill.

50 Paris, Bibliothèque nationale de France, Estampes (BnF, Est.), Tf 22, R 080405 à R 080408, 10x10 cm. (Notons au passage dans »Il est débarqué […]« le rappel formel d'une paire Voltaire/Rousseau). Vers la même époque, des portraits tête-bêche gravés sont aussi popularisés à travers des abécédaires pour enfants, accompagnés du *motto* »Ma tête change«, cf. BnF, Est., Kh mat.

51 Cf. Hans Peter Mathis (dir.), Napoleon I. im Spiegel der Karikatur, Ein Sammlungskatalog des Napoleon-Museums Arenenberg […], Zurich 1998, n° 254.

dessous le feuillet«, apparaît immédiatement le visage piriforme de Louis-Philippe accompagné de ces mots: »Un guerrier caché sous«. A travers cette disjonction des deux morceaux d'une formule unitaire, le lecteur est invité à tourner son journal et à l'appréhender dans les deux sens. »C'est ainsi, du reste, qu'en matérialisant les choses les plus abstraites, et en leur prêtant des formes allégoriques, le dessinateur parvient à les rendre sensible aux yeux«[52]. De manière plus affirmée que dans les cas de deux visages humains affrontés, »Un guerrier caché sous ... la peau d'un mouton« renoue avec les créations d'Arcimboldo, en faisant apparaître un autre objet au sein d'une forme que l'on a simplement désaxée par rapport au regard initial.

En 1870, lors de la multiplication de caricatures qui accompagne la chute du Second Empire, on retrouve l'usage du portrait biceps, dans une lithographie, »Le Boule-dogue allemand/l'Âne de Sedan«[53], qui associe en une double charge les visages tête-bêche de Bismarck et de Napoléon III. Bien qu'irréconciliables ennemis, les deux dirigeants sont liés, à la manière de frères siamois et gémellaires, pour être mieux rejetés, au nom tout à la fois du patriotisme et du républicanisme.

Le procédé se prolonge au XX^{e} siècle: des cartes postales antisémites polonaises diffusent ainsi les portraits de Churchill et de Roosevelt qui, retournés, découvrent des visages aux caractéristiques judaïques telles que les stigmatisent habituellement les antisémites (nez busqué, lèvres épaisses, etc.)[54].

Paysages »napoléomorphes«

Faisant écho à l'invention arcimbodesque *stricto sensu* – c'est-à-dire la construction d'un visage à partir dune combinaison éléments –, un nouveau thème, le paysage anthropomorphe – la présence d'un visage à large échelle se décrypte dans la topographie naturelle représentée – émerge parallèlement à la fin du XVI^{e} siècle. Il est développé principalement par des artistes des Écoles du Nord: Matthäus Merian l'Ancien, Anton Mozart, Joos de Momper II[55]. Cette iconographie qui s'inscrit à la suite des images »cachées« se révélant dans des œuvres de la Renaissance – visages ou silhouettes »dessinés« par la nature[56] –, connaît bien entendu des adaptations dans le domaine politico-religieux telle la gravure attribuée à Marcus Gheeraerts (v. 1516–1590), »Allégorie des iconoclastes«[57], vers 1570. Sur une montagne en forme de tête de moine ou de cadavre en décomposition, des membres grouillants du clergé catholique s'y livrent à leurs activités »coupables« – processions, adorations, simonie, etc. – tandis qu'au premier plan les protestants iconoclastes décrochent et brûlent les symboles de cette »nouvelle Babylone«.

52 Commentaire de la planche 459, dans: La Caricature, n° 220, 22 janvier 1835. Après les lois de septembre 1835 censurant la liberté de la presse, Daumier reprendra le procédé des visages tête-bêche dans une série de caricatures de mœurs publiées en 1838 dans Le Charivari intitulée »Doubles faces« (»L'Insulte, A 30 ans/A 60 ans, etc.«).

53 BnF, Est., De Vinck, 21057.

54 Cf. Silvain, Kotek, La carte postale (voir n. 31), p. 245.

55 Cf. Jeanette Zwingenberger, L'Histoire du paysage anthropomorphe. Le corps, géographie du monde, dans: Alain Tapié (dir.), L'homme paysage, cat. exp. Lille, Paris 2006, p. 52–74.

56 Comme la célèbre »Vue du val d'Arco« de Dürer (Paris, musée du Louvre) ou les paysages religieux d'Herri met de Bles, cf. Martin (dir.), Une image (voir n. 20), cat. 18 et p. 40–49. Il existe des continuations de ces jeux visuels jusqu'à l'époque contemporaine, telles les cartes postales humoristiques d'Emil Nolde personnifiant les sommets des Alpes en géants débonnaires, cf. Sylvain Amic (dir.), Emil Nolde, cat. exp., Grand Palais, Paris 2008, n° 1 à 7.

57 Eau-forte, 43,5x31,5 cm, Londres, British Museum, 1933, 1111.3; cf. Martin (dir.), Une image (voir n. 20), cat. 51.

Une gravure à la lettre bilingue – française et allemande – réalisée fin 1797 et signée »Dupuis officier«, montre une »Vue du château St-Formido et Udine« (fig. 9), dans laquelle »se trouve comme médiateur le portrait du Général Bonaparte«[58]. Cette pièce est plastiquement inspirée du »Campus anthropomorphus« représenté dans l'ouvrage du jésuite Athanase Kircher »Ars magna lucis et umbrae«[59]: les linéaments essentiels d'un paysage agreste à travers lequel évoluent paysans et chasseurs, composent le visage de profil d'un homme barbu disposé parallèlement au plan de l'image. La »Vue du château St-Formido« – qui célèbre le capitaine victorieux ayant conclu le traité de Campoformio avec François II– utilise la même mise en scène, tête reposant sur l'occiput, face vers le ciel, nez marqué par une large bâtisse et l'oreille par un belvédère évasé. Ce paysage montagneux qui domine et entoure la ville et dans lequel se découpent les contours du visage du conquérant trouve une source historique dans le récit de Vitruve évoquant le projet de l'architecte Dinocrate de tailler le mont Athos en forme d'une figure gigantesque à l'effigie d'Alexandre tenant dans sa main une ville[60].

De manière ironique, cette image et cette référence hagiographiques rencontrent quelques années plus tard leur pendant négatif dans une estampe de Johann Michael Voltz, »Das fürchterliche Raubnest oder die Ruine der grossen Kaiserburg des Universalmonarchen«[61] (fig. 10), publiée à Nuremberg en 1815. La représentation initialement apparente de cette taille-douce, un château menaçant[62] à demi-ruiné où se réfugient des soldats chargés de rapines, révèle, dans un second temps, le profil pétrifié de l'Empereur. Afin de souligner le »mode d'emploi« et de faciliter la lecture d'une image munie d'une légende en allemand, une inscription moqueuse en français a été ajoutée du côté latéral gauche de la planche. Présentée sur le mode vocatif, »Ah c'est M Nicolas!«[63], elle invite le regardeur de l'estampe à la faire pivoter et donc à voir se dresser devant lui le profil de»l'ogre corse«. Notons une autre planche allemande, publiée à Berlin par Gottfried Arnold Lehmann, qui relève du même *modus operandi*: »Der Februar 1814«[64]. Un cosaque, un soldat autrichien et un Prussien traquent un léopard sauvage jusque dans son antre dont l'ouverture, laissant voir Paris, se découpe suivant le profil de Napoléon, face vers le haut. Lorsqu'on fait pivoter la taille-douce, le visage courroucé de l'Empereur apparaît distinctement.

L'usage de ce type de représentations satiriques trouve, lors de la chute définitive de l'Empire en 1815, un écho avec un objet-anthropomorphe: »Tant va la cruche à l'eau qu'à la fin elle se casse«[65]. Cette eau-forte de Pierre-Marie Bassompierre illustre le proverbe populaire: dans le récipient brisé présenté horizontalement près d'une fontaine sur le pavé, se découpent les

58 Cf. Mathis, Napoleon I. im Spiegel der Karikatur (voir n. 51), n° 156.
59 Rome, 1646, pl. XXVIII, f° 809.
60 Cf. [Claude Perrault], Les dix Livres d'architecture de Vitruve, Corrigez et traduits nouvellement en François, avec des Notes & des Figures, Paris (J.-B. Coignard) 1673, Livre II, p. 27. Cette description a directement inspiré le peintre de paysage Pierre-Henri de Valenciennes pour son »Mont Athos taillé en statue d'Alexandre le Grand«, 1796, 41,9x91,4 cm, The Art Institute of Chicago. Plus près de nous et à une échelle plus modeste, on peut penser aux effigies des présidents américains du Mount Rushmore.
61 Cf. Scheffler, Unverfehrt, So zerstieben getraeumte Weltreiche (voir note 2), n° 6.11, ill. LVII, et Mathis (dir.), Napoleon I. im Spiegel der Karikatur (voir n. 51), n° 359.
62 Ce visage/forteresse effrayant qui n'est pas sans évoquer l'univers sadien semble précisément annoncer le »Portrait imaginaire de DAF Sade« de Man Ray (huile/bois, 1938, The Menil Collection, Houston Texas) dans lequel le visage de l'écrivain est composé de pierres sur fond de Bastille en flammes.
63 A la chute de l'Empire, le prénom »Nicolas« affublé d'une connotation populaire péjorative avait été attribué à Napoléon par ses détracteurs.
64 Cf. Scheffler, Unverfehrt, So zerstieben getraeumte Weltreiche (voir note 2), n° 3.85.
65 Cf. Mathis (dir.), Napoleon I. im Spiegel der Karikatur (voir n. 51), n° 290.

profils de Napoléon ainsi que de quelques uns de ses proches. Peu de temps après, sous la Restauration, ce sont les bonapartistes qui utiliseront ces silhouettes cachées comme véhicule de leur propagande, par le biais d'images ou d'objets du quotidien[66].

Enfin, à côté de ces jeux d'humanisation de la topographie »naturelle«, se développe, à partir de l'essor de la cartographie, une géographie anthropomorphe[67]. Lors de la Révolution, la caricature anglaise utilise ce procédé à des fins polémiques, comme dans l'eau-forte coloriée, »The French Invasion; or John Bull, bombarding the Bum-boats«[68]. Dans les contours de la Grande-Bretagne, Gillray inscrit la silhouette de profil du roi Georges III. À la jonction de ses jambes, au niveau des régions du Hampshire et du Sussex, part un jet d'excréments »British Declaration« qui frappe les escadres françaises entre Ouessant et l'embouchure de la Seine. Plus bas, accentuant le caractère scatologique de cette pièce, les côtes françaises dessinent un profil humain: le Pas-de-Calais représente le front, l'estuaire de la Seine l'œil, le Cotentin le nez, et la Bretagne la bouche et le menton.

Durant le XIX[e] siècle, et jusqu'à la Première Guerre mondiale, des cartes anthropomorphes satiriques de l'Europe des nationalismes antagonistes se multiplient[69]. Signalons enfin cet avatar du portrait arcimboldesque topographique avec une carte postale antisémite allemande du début du XX[e] siècle, »In Russland gibt es viele Juden [...]«, dans laquelle la figure traditionnelle d'un Juif s'inscrit dans les limites politiques de la Russie: le bonnet correspond à la Pologne, l'Ukraine et la Mer noire, l'œil au lac Ladoga, le nez à la péninsule de Kola, et la bouche est située à la hauteur d'Arkhangelsk[70].

La saison des poires

Au-delà des divers exemples évoqués dans la satire politique au XIX[e] siècle, une lithographie se distingue tout particulièrement, comme un hommage direct à Arcimboldo. Signé Traviès et publié dans »La Caricature« du 6 mars 1834[71], »Voici Messieurs, ce que nous avons l'honneur d'exposer journellement« (fig. 11) donne à voir une galerie de peinture dont toutes les œuvres constituent des variations arcimboldesques – visages composites, visages-paysages, etc. – à partir de la tête piriforme du roi Louis-Philippe. Le commentaire de cette planche, dans le même numéro de l'hebdomadaire, confirme le lien entre la Poire de Charles Philipon (1800–1862) et les portraits d'Arcimboldo: »Vous prétendez que j'ai voulu traduire, en cette tête informe, une illustre ressemblance. Eh bien! regardez jugeurs, regardez accusateurs! Dans tous ces tableaux, votre art inquisitorial ne pourrait-il pas découvrir aussi quelques traits éloignés de cette même ressemblance? Ce ne sont pourtant que des rochers, des volcans, des sacs de blé, des

66 Cf. La Légende napoléonienne 1796–1900, cat. exp., Bibliothèque nationale, Paris 1969, p. 37–38, objets séditieux (gravures, boîtes, cannes, etc.).

67 Cf. Laurent Baridon, Le double fond des cartes, dans: Martin (dir.), Une image, p. 127–131. Citons parmi les plus célèbres de ces cartes: la »Reine Europe« que l'on retrouve dans la »Cosmographie« de Sébastien Münster et le »Leo Belgicus« conçu par Michael von Eyzinger vers 1579, assimilant les Pays-Bas à un lion.

68 Novembre 1793, Londres, British Museum, 35,3x25,0 cm, BM Satires n° 8346.

69 Chaque pays y est présenté par une personnification et des attributs ajustés au dessin de ses frontières. Les menaces de conflits y sont mises en scène avec un mélange de dérision et de vérité, cf. la version française, »Carte drolatique d'Europe pour 1870 dressée par Hadol«, allemande, »Humoristische Karte von Europa im Jahre 1870« et quelques années plus tard, »Humoristische Karte von Europa im Jahre 1914«, ou anglaise, »Angling in troubled waters, a serio-comic map of Europe.«

70 Cf. Silvain, Kotek, La carte postale (voir n. 31), p. 121.

71 n° 174, planche double 366–367.

garde-robes, des armoires, des buffets, des maisons, des brioches, des raisins, des poires, des tonneaux, etc., etc«[72].

Si l'on observe la permanence des formes arcimbodesques, après l'efflorescence du »Triumph des Jahres 1813«, il convient en effet de s'arrêter aussi au cas de la Poire de Philipon[73]. On sait que, lors de son procès de novembre 1831devant la cour d'assises de Paris[74], le directeur de »La Caricature« réalisa pour sa défense une suite de quatre dessins montrant l'évolution analogique du portrait de Louis-Philippe avec la forme d'une poire. Ces »Croquades faites à l'audience du 14 nov. (Cour d'Assises)« furent publiées en suppléments dans le n° 56 du 24 novembre 1831 et le n° 65 du 26 janvier 1832 de »La Caricature«[75]. La poire, dont s'emparèrent les caricaturistes du temps, devint dès lors l'emblème satirique récurrent du roi citoyen. Si la construction du portrait charge de Louis-Philippe ne relève pas d'un assemblage à la façon d'Arcimboldo, elle se rapproche cependant de ses effets en jouant sur la similitude formelle et le glissement entre l'humain et le végétal; on pense en premier lieu au portrait encomiastique de Rodolphe II en »Vertumne«[76]. Son buste, entièrement constitué de fruits et de fleurs, dessine une synecdoque visuelle: le portrait de la »Natura naturans«. Le souverain du Saint Empire romain germanique est ainsi célébré comme le dieu des Saisons, ordonnateur d'un nouvel et perpétuel âge d'or. Au miroir de cette œuvre du peintre milanais, on peut considérer la création de Philipon comme une sorte de double négatif: le fruit n'est plus ici porteur d'une symbolique bénéfique de régénérescence cyclique, mais d'une signification triviale et moqueuse[77].

Les multiples avatars qu'a connus, sur une période de près de cinq siècles, le portrait dit »arcimboldesque«, attestent de sa puissance symbolique et de la fertilité de son invention formelle. En suivant ainsi les diverses manifestations de ce processus iconographique déterminé, il nous est permis de mieux appréhender la manière récurrente dont il trouve des incarnations particulières; et comment s'articulent histoire des formes et histoire politique, image et message. En mettant en lumière les phénomènes d'emprunts, de transferts, ou d'émulation, cette vision parallèle, entre France et espace germanique, nous révèle la richesse d'un dialogue qui peut s'établir à travers les représentations visuelles.

72 Dans une ironique mise en abyme, les différents spectateurs de ce Salon offrent de plaisantes variations à partir d'une unique et reconnaissable silhouette: celle du roi bourgeois: »Dans chacun des spectateurs […] ne pourriez-vous pas également, […] trouver quelques rapports éloignés avec […] je ne dis pas le type, mais seulement la ressemblance en question? Et cependant quelle variété de personnages! Ce sont des charretiers, des propriétaires, des hommes de loisir, des ouvriers, des mendiants, des gâte-sauces, etc. Parmi toutes ces figures, il n'y en a pas deux qui se ressemblent, et vous voudriez que toutes ressemblassent à la même figure que votre préoccupation courtisanesque vous fait apercevoir partout!«, dans: La Caricature, 6 mars 1834.

73 Cf. David S. Kerr, Caricature and French political Culture 1830–1848, Charles Philipon and the illustrated Press, Oxford, New York 2000, p. 83–88.

74 Procès pour outrage envers la personne du roi à la suite de la publication dans le n° 35 de l'hebdomadaire satirique »La Caricature« du 30 juin 1831 de deux caricatures – pl. 69 et 70 –: »Je l'aurai! tu ne l'auras pas!« et »Le Replâtrage«. Cf Kerr, Caricature (voir n. 73), p. 83–84: accusé d'avoir représenté la personne de Louis-Philippe, Philipon contestait cette identification et entendait démontrer que tout peut ressembler au roi. Il fut cependant condamné à six mois de prison et 2000 fr d'amende.

75 Copiées par Daumier dans »Le Charivari« du 16 avril 1835: »Les Poires faites à la cour d'assises de Paris par le Directeur de La Caricature. Vendues pour payer les 6,000 fr. d'amende du journal le Charivari«.

76 Vers 1590, huile sur bois, 68x56 cm, Suède, château de Skokloster; cf. Ferino-Pagden, Arcimboldo (voir n. 6), n° IV. 38.

77 Thomas DaCosta Kaufman, ibid., souligne également la présence de cette dimension satirique dans »Vertumne«.

Fig. 1: Frères Henschel, Triumph des Jahres 1813, 1813, eau-forte coloriée, 118×93 mm (Collection particulière).

Der Gorgonisch Meduse Kopf.
Ain fremd Römisch Mörwunder / neulither zeit inn den
Neuen Insuln gefunden / vnd gegenwärtiger gestalt / von etlichen Jesuittern
daselbs / an jre gute Gönner abcontrafait heraus geschickt.
Gleich wie der Hailig ist. Also staht er gerüst.
GORGONEVM CAPVT.
M D

Fig. 2: Tobias Stimmer, Gorgoneum Caput, 1577, bois gravé, 410×273 mm (Collection particulière).

Pub.d by J. Johnston, 98 Cheapside, London.

ALEXANDER,

THE Most Illustrious and Most Faithful, by the blessing of God Autocrat of that intrepid People, who sacrificed their Homes and their Property to check the Career of a self-confident Invader; Emperor of that country which proved the grave of French Glory and Corsican Ambition; Rescuer of Europe; Avenger of the murdered D'Enghien, Palm, Wright, Hoffer, &c.; Commander-in-Chief of those gallant Cossacks who have immortalized themselves by the Destruction, and enriched themselves with the Spoils, of the common Plunderers of all Countries; Restorer of the uprooted Landmarks of Nations; Rewarder of Merit; Chief of the Illustrious Order of Humanity, Aurora Borealis of the Political Hemisphere, Friend of the Persecuted, Terror of Napoleon, Mediator of universal Harmony, Harbinger of Continental Prosperity, Mirror of Intrepidity, Grand Treasurer of British Philanthropy, Chief of the Grand League for the Punishment of ambitious Encroachment, Dissolver of the Rhenish Confederation, Punisher of Hypocrisy, Impiety, Perjury, Assassination, &c. &c. &c.; Guarantee of the future Repose of the World, the everlasting Ally of Great Britain; brave, virtuous, and generous; except in conjunction with whom there ought to be

NO PEACE WITH FRANCE!!

The Hat is formed of a Bear, holding in his mouth a Branch of Palm, in allusion to the approaching Peace through the exertions of Russia; the Face represents the Figure of Fame and Slavery, the former raising the latter; round the neck is a Wreath of Laurel, to commemorate the recent victory gained over the Usurper; the Epaulette is the Claw of a Lion, which alludes to the Assistance given by England; the Star is the Globe, round which are the Figures of Peace, Plenty, Trade, and Commerce; the Order is represented by Four Hands, to show that the Union of the World is near at a crisis.

Published by J. JOHNSTON, 98, Cheapside.

Printed by Hamblin and Seyfang, Garlick Hill, Thames-street, London.

Fig. 3: J. Johnston (éd.), Alexander, The Most Illustrious and Most Faithful [...], eau-forte coloriée, 445×243 mm (Collection particulière).

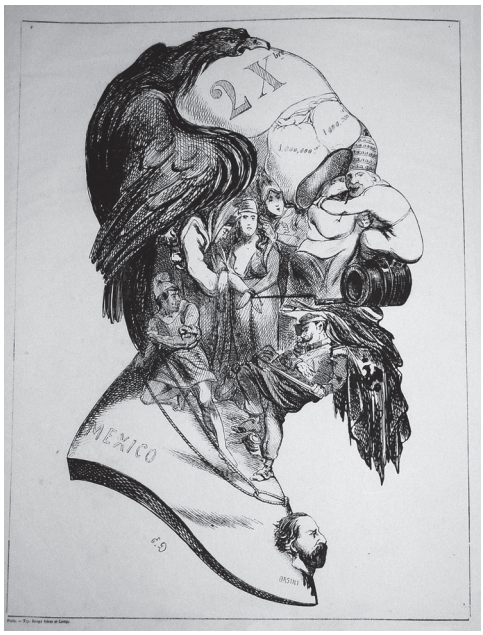

Fig. 4: E. D., Napoléon III, 1870, lithographie, 320×240 mm (Collection particulière).

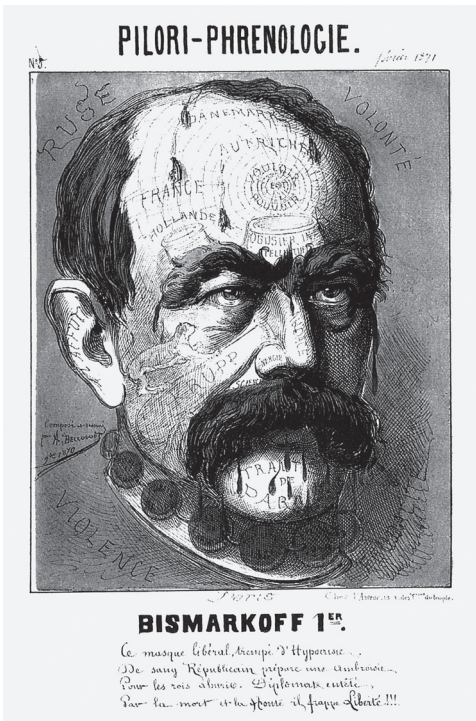

Fig. 5: André Belloguet, Bismarkoff 1er, 1871, lithographie coloriée, 300×230 mm (Collection particulière).

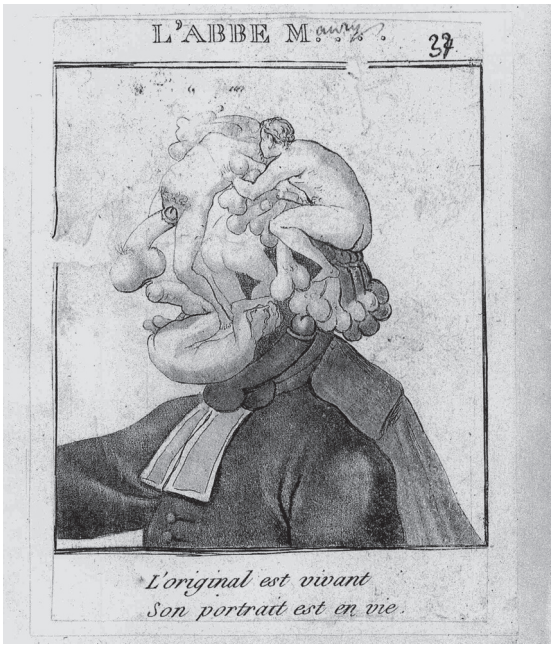

Fig. 6: Anonyme, L'Abbé Maury, v. 1789, eau-forte, 150×80 mm (Collection particulière).

Fig. 7: Anonyme, L'Aristocrate en Con… tre Révolution, v. 1789, eau-forte, 150× 80 mm (Collection particulière).

Fig. 8: Le pape/diable et le cardinal/fou, dessins d'après des médailles allemandes, milieu du XV^{e} siècle (Collection particulière).

Vüe du Château S.t Formido et Udine dans les quelle le traité de Paix fu conclu entre la République Francaise et S.M. Impérial. dans cette vüe se trouve, comme Médiateur le Portrait du Général Buonapart
Prospect des Schlosses S.t Formido und Udine, in Welchen der Friede zwischen S.r M. dem Röm. Keiser und der Französichen Republik geschlossen Wurde in diesen Prospect ist dass Bildniss des G.l Buonaparte als Friedensvermittler angebracht

Fig. 9: Dupuis, Vue du château St-Formido et Udine, 1797, eau-forte, 208×217 mm (Collection particulière).

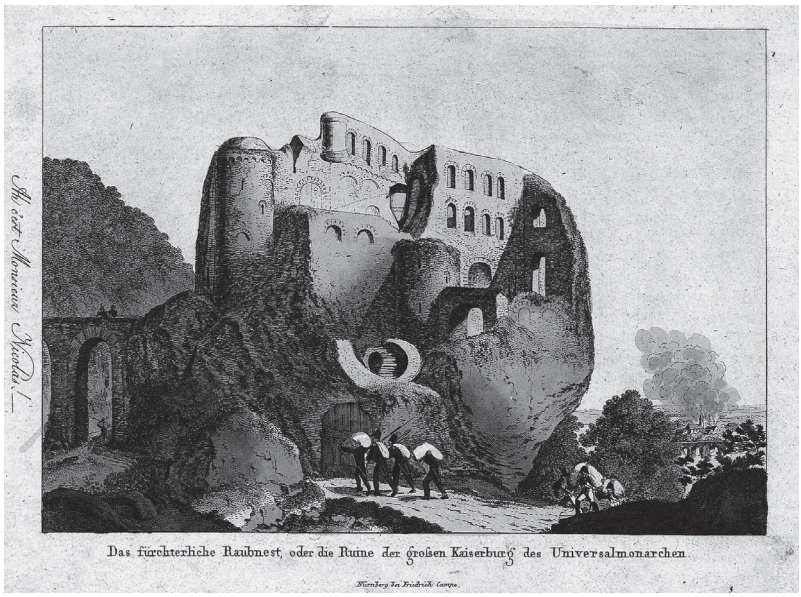

Fig. 10: Anonyme, Das fürchterliche Raubnest oder die Ruine der grossen Kaiserburg des Universalmonarchen, 1815, eau-forte, 183×236 mm (Collection particulière).

Fig. 11: Traviès, Voici Messieurs, ce que nous avons l'honneur d'exposer journellement, 1834, lithographie, 335×510 mm (Collection particulière).